LA PANTALLA POLITICA, por Alberto Ciria 8

Domingo 3 de setiembre de 1995

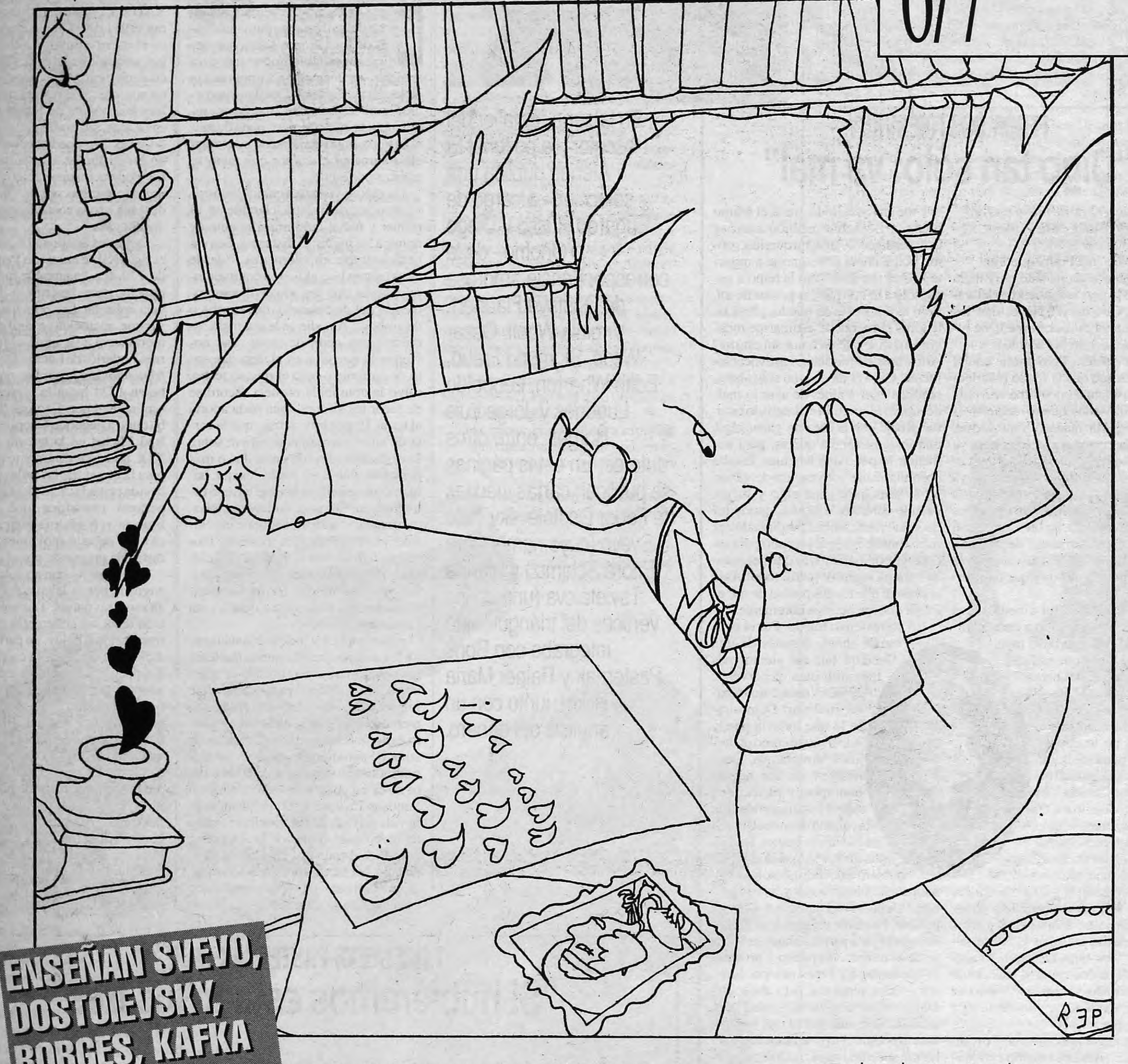
PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

TIEMPOS CRUELES Y DEMOLEDORES, por Andrés Rivera

ENTREVISTAS: Luis Alberto Romero y Henri Deluy 6/7



ENSEÑAN SVEVO, DOSTOIEVSKY, BORGES, KAFKA Y OTROS ENAMORADOS

INSTRUCCIONES PARA ESCRIBIR UNA CARTA DE AMOR

Imaginar cartas de amor que puedan conmover a sus destinatarios es también un secreto de estilo. Sólo un gran escritor es capaz de convertir su intimidad en un texto memorable, como demuestran en las páginas 2/3 Fedor Dostoievsky, Italo Svevo y Marina Tsvietáieva, junto a un viaje por los epistolarios amorosos de, entre otros, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Gustave Flaubert escrito por Miguel Russo.

EL LIBRO



Milos Forman tambien se interesó por "Las relaciones peligrosas": a la derecha, un fotograma de su "Valmont".

FEDOR DOSTOIEVSKY
"Digo tan sólo: va mal"

Hamburgo, 19 de mayo de 1867
Domingo, diez de la mañana

Buen día, ángel mío, querido:

Ayer la jornada ha sido muy mala para mí. He perdido mucho (relativamente). ¿Qué hacer? No es con los nervios, ángel mío, como se debe jugar. Jugué diez horas seguidas y terminé por perder. Pero ahora, con el dinero que me queda (poco realmente) quiero intentar por última vez. Hoy se decidirá todo, quiero decir si es oportuno partir mañana o quedarme. No quería empeñar el reloj: ahora va muy mal, sucederá lo que deba suceder. Haré los últimos esfuerzos; ya ves: siempre que juego con sangre fría siguiendo mi sistema, mis esfuerzos llegan a algo. Pero, no bien comienzo a ganar, quiero arriesgar demasiado, no sé dominarme. Bien, veremos la última tentativa de hoy y que todo termine pronto.

Ayer, ángel mío, fui a medio día al correo a poner mi última carta para ti y allí me entregaron la tuya. Cómo me gustó que esté escrita con lápiz, ¡mi pequeña mecanógrafa! Recordé todo el pasado. No te enojes, mi querida, ángel mío, no te enojes. Estuve a punto de llorar mientras leía la descripción de tu jornada. Angel mío, todo esto me fastidia terriblemente, quiero decir que precisamente el juego es el que fastidia y cansa de modo horrible mis nervios. Estoy perdiendo la paciencia. Quiero llegar lo más pronto posible a un resultado: arriesgo demasiado y pierdo. A pesar de eso mi salud es buena, sólo los nervios están cansados y sacudidos. De todos modos, me siento bien; excitado y turbado cuanto se quiera, pero mi naturaleza reclama a menudo que sea así.

Adiós, ángel mío, mi cruce, mi ángel bueno. ¡Amame! Sueño con verte, aunque sea un instante. Cuántas cosas tendremos para decirnos; cuántas impresiones se han acumulado. Y ahora, hasta pronto, alegría mía. Te abrazo mil veces, no me olvides; deséame buena suerte. El día de hoy deberá decidir todo. ¡Más rápido, más rápido! No te inquietes demasiado. Te abrazo. Contigo para siempre.

Tu marido.

F. Dostoievsky

PD: No te escribo los detalles de cómo he ganado y perdido. Te contaré todo de viva voz. Mientras tanto, digo tan sólo: va mal.

* * *

Hamburgo, 24 de mayo de 1867

Anna, mi querida, amiga mía, perdóname, no me trates de cobarde: he cometido un delito: he perdido todo lo que me enviaste, todo, hasta el último pfennig. Lo había recibido ayer, ¡y ayer perdí todo! Anja, mi querida, ¿cómo podré ahora arriesgarme a mirarte? ¿Qué me dirás? No le temo a nada, sólo a lo que puedas pensar de mí. Sólo tu juicio me da miedo. ¿Podrás, tendrás la fuerza de estimarme todavía? Y ¿qué vale un amor sin estima? Alma mía, no me acuses irrevocablemente. Odio el juego y no sólo ahora, también ayer y antes de ayer lo maldecía. No bien recibí el dinero, lo cambié y bajé con la idea de ganar algo, una insignificancia quizás, para aumentar lo poco que tenemos. Estaba absolutamente convencido de ganar. Y, al principio, gané algo y luego, cuando comencé a perder, quería rehacerme y, en cambio, perdía cada vez más. Entonces seguí jugando para recuperar por lo menos lo que necesitaba para mi regreso: ¡perdí todo! Anja te suplico que tengas piedad de mí: es mejor que me juzgues libremente. Pero yo no tengo miedo. Por el contrario: ahora, después de una lección tal, me siento más tranquilo para el porvenir. Ahora, es necesario trabajar, ¡trabajar! Demostraré lo que todavía puedo hacer: no sé cómo podremos arreglarnos, pero Katkov no me negará anticipos: y pienso que todo el resto dependerá de la calidad de mi trabajo. Si el trabajo es bueno, tendremos dinero. Ah, si la cosa me hubiera concernido sólo a mí, me habría echado a reír y habría partido. Debo volver junto a ti lo antes posible. Envíame enseguida el dinero necesario para partir, aunque se tratase de lo último. No puedo y no quiero quedarme aquí más tiempo. Junto a ti pronto, junto a ti para abrazarte. Dime, ¿tú me abrazarás, verdad? Ah, si no hubiese sido por el mal tiempo, habría podido ir ayer a Francfort y no habría sucedido nada: no habría jugado. Pero con un tiempo tal, con el dolor de muelas y la tos, no tenía posibilidad de viajar y de pasar toda la noche con el abrigo de verano. No bien recibas esta carta, envíame diez imperiales, es decir noventa guiden, para pagar mis deudas y partir. Angel mío, no vayas a pensar que con este dinero vuelva a jugar y perder. No me ofendas hasta ese punto. No tengas tan mala opinión de mí. También soy hombre, hay en mí algo de humano.

Que no se te ocurra, por desconfianza hacia mí, la idea de venir a buscarme tú misma. Tanta desconfianza me mataría. Te doy mi palabra de honor de que partiré en seguida, a pesar de todo, a pesar de la lluvia y el frío.

Te abrazo. ¿Qué pensarás de mí? ¡Oh, cómo me gustaría estar junto a ti cuando leas esta carta!

Tuyo,

F. D.

En la serie "El taller del escritor", la editorial El Ateneo publica una selección –a cargo de Edgardo Russo y Diego D'Onofrio– de la correspondencia amorosa de Gustave Flaubert, Virginia Woolf, Oscar Wilde, Sigmund Freud, Edith Wharton, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges, entre otros autores. En estas páginas se publican cartas inéditas de Fedor Dostoievsky, Italo Svevo (cuyo nombre era Ettore Schimtz) y Marina Tsvietáieva (uno de los vértices del triángulo que integraba con Boris Pasternak y Rainer Maria Rilke), junto con un análisis del género.

MIGUEL RUSSO

El día que se intente la monumental tarea de escribir la verdadera historia del sufrimiento humano a través de los tiempos habrá que dedicar un capítulo importante para analizar –desmenuzar– la importancia de las cartas de amor. Combate perpetuo entre dos sinrazones –receptor y remitente– la carta de amor pone de manifiesto la imposibilidad de consumar efectivamente ese amor que tanto se ensalza por escrito.

Un rápido vistazo a cualquier misiva amorosa demuestra, claramente, el primer y mayúsculo impedimento de reunir a las partes: la distancia. Sea ésta mensurable en kilómetros –"desde estas lejanas playas"– o en contratiempos legales tipo "estado civil comprometido del destinatario, del escriba o de ambos". A nadie se le ocurriría escribirle una carta de amor a su novio/novia que vive en el departamento de enfrente o bajo el mismo techo, salvo la consabida esquela "acordate de sacar los sifones" que nada aporta al tema. Es por eso, quizás, que la carta de amor escasamente refiere sobre la verdadera relación entre dos o más personas. Son muy pocos los que hablan como escriben, y, en el terreno estrictamente literario, no hay que olvidar que el narrador norteamericano Harold Brodkey dedicó en el cuento "Inocencia" *(Relatos a la manera casi clásica*, 1991) poco más de veinte páginas para describir en forma fehaciente, aunque sin demasiados detalles, un encuentro amoroso.

A la complicación de la distancia entre los amantes habría que sumarle un nuevo infortunio: la profesión de alguno de ellos. Parece extremadamente improbable –oscuros designios del mercado editorial– publicar con cierto éxito una recopilación de cartas de amor de anónimos ingenieros navales o desconocidos cardadores de lana. Pero no es así cuando los remitentes son famosos. La voracidad por husmear en la vida privada de las estrellas se puso de manifiesto –tanto en la Argentina como en el mundo– hace unos años, cuando las biografías no autorizadas alcanzaron picos de venta inigualables. La sabiduría popular marcó entonces que nadie más capacitado para escribir una carta de amor que un escritor.

HISTORIA DE LA CARTA PRIVADA. El filósofo rumano E.M. Cioran (19111995) analizaba ese género en el breve ensayo "La manía epistolar" y asumía su defensa afirmando que cualquier carta era conversación con un ausente. "Me resulta imposible releer una novela de Flaubert –decía–; sus cartas, sin embargo, siguen estando vivas. No puede decirse lo mismo de las de Proust, exasperantes a más no poder, insoportablemente obsequiosas, escritas por un mundano que deseaba a toda costa disimular su verdadera vida."

Desde las apasionadas cartas que en el siglo XII se cruzaban Pedro Abelardo y Eloísa –inagotable fuente de inspiración para el sacrificio– hasta la novela epistolar *Las relaciones peligrosas* que, aparecida en abril de 1782, inmortalizara a su autor, el francés Pierre Choderlos de Laclos. Desde *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe en 1774 hasta la correspondencia sentimental que Georges Sand enviaba tanto a Federico Chopin como a Alfred Michet en la tercera década del XIX, las cartas de amor revalorizaron, para la literatura, las reflexiones sobre la vida privada. Y fue justamente en el período romántico que Inglaterra, Francia y Alemania marcaron la explosión de este movimiento sobre la distancia propuesta por el clasicismo.

Por supuesto que no sólo se vivía la angustia por la lejanía del ser amado en esos tres países. También la exaltación tenía sus adherentes en otras tierras. Anton Chejov, en carta del 29 de diciembre de 1901, le escribía a Olga Knipper: "Te prohíbo estar triste y adoptar airesmelancólicos. ¡Ríe! Te beso, y lamento que eso sea todo". El poeta español Antonio Machado demuestra su pasión por la bella y esquiva Guiomar, esposa de un general del ejército: "Es verdad que tu presencia me enloquece; pero me pondré la camisa de fuerza al volver a verte". Un poco más voluptuosas, las cartas de Henry Miller (en 1976, con 84 años) a la joven Brenda aparecen como una continuidad de su estilo literario: "Mi querida Boticcelli del Mississippi: He recibido todas tus cartas de golpe. Men-

TSVIETAIEVA-PASTERNAK-RILKE
"Si hubiéramos estado los tres"

Bellevue, 1º de enero de 1927

Boris, Rainer murió el 30 de diciembre y no el 31. Un error más de la vida. La última venganza de la vida contra el poeta.

Boris, nunca iremos a ver a Rilke. Ese lugar no existe más.

Boris, ahora los pasaportes están costando menos para ustedes (lo leí ayer). Y hoy por la noche (la noche de año nuevo) soñé un barco de vapor en el océano (yo iba en él) y un tren. Significa que vendrás a verme y juntos iremos a Londres. Construye tus planes sobre Londres, construye Londres, hace mucho tiempo que creo en esa ciudad. Pájaros en el tejado, ventisca en el río Moscova, ¿recuerdas?

Nunca te he invitado, es tiempo de hacerlo. Estaremos solos en la inmensa Londres. Tu ciudad y la mía. Iremos a ver a los animales. Iremos a la Tower (ahora cuartel). Delante de la Tower hay un abrupto pequeño jardín, desierto –sólo un gato que está debajo de una banca–. Ahí nos sentaremos. Y en la plaza entrenarán los soldados.

Sabes, Boris, si hubiéramos estado los tres en vida, no habría resultado nada. Yo me conozco: no habría podido dejar de besar su mano, no habría podido dejar de besar ambas manos suyas –incluso delante de ti–, casi incluso delante de mí. Yo habría hecho lo imposible, me habría desgarrado en dos, en cuatro. Boris, porque aún estamos en este mundo. ¡Boris! ¡Boris! ¡Cómo conozco el otro! Por los sueños, por el aire de los sueños, por su disgregación, por la esencialidad de los sueños. ¡Cómo no conozco éste, cuán poco lo amo y cuán ofendida he sido en él! Aquel mundo, entiéndeme: es luz, iluminación, entes iluminados de diferente manera por tu luz, por mi luz.

En el *otro mundo* –mientras exista esta expresión, existirá también el pueblo. Pero ahora no quiero hablar del pueblo–.

De él. Su último libro fue en francés. *Vergers.*

Estaba cansado de su idioma natal.

Estaba cansado de su omnipotencia, tenía ganas de un nuevo aprendizaje, quería domesticar el idioma más desagradecido que hay para el poeta, el francés (*poésie*)– y lo logró, una vez más lo logró, pero se cansó inmediatamente. El problema no era el alemán, sino el humano. Su sed de francés resultó ser sed de lo angelical, de lo no terrestre. En su libro *Vergers* comenzó a hablar en el lenguaje de los ángeles.

Ves, es un ángel, lo siento siempre detrás de mi hombro derecho (la derecha no es mi lado). Boris, estoy feliz porque lo último que escuchó de mí fue: Bellevue. Esa es la primera palabra que él ha pronunciado desde allá, mirando la tierra. Pero es indispensable que vengas.

Marina

DE LOS ESCRITORES ENAMORADOS

COMO SE ESCRIBE
LA CARTA DE AMOR
Flaubert Dostoyevsky Kierkegaard Oscar Wilde Freud Edith Wharton Kafka Joyce Svevo Pasternak Rilke Tsvietáieva Lugones Maiakovsky Virginia Woolf Pavese Sartre Borges
Selección e introducciones Edgardo Russo Diego D'Onofrio

cionas mis dedos que un día tocaron el piano e interpretaron más de una balada en las partes privadas de una mujer. Sabes, recibir una montaña de cartas de una belleza como tú me pone caliente".

Como para no dejar lugar a dudas sobre la persistencia del estilo en la correspondencia privada –en definitiva, tanto las misivas como los libros son objetos para leer–, esta creación literaria que, en forma de carta, Jorge Luis Borges envía el 4 de febrero de 1944 a Elsa Asteta de Millán: "Pienso continuamente en usted, con una intensidad que no se distrae, con una desesperada y vana riqueza (...) No sé por qué le escribo estas fruslerías que le ocurren al *otro*, a Jorge Luis Borges, no a mí, que únicamente soy ahora una infinita, infatigable nostalgia (...) Hay, también, las madrugadas de infinito, inútil deseo; el temor de que mientras yo estoy recordándola yo ya no exista en su recuerdo".

Las nutridas recopilaciones y antologías de cartas amorosas enviadas por intelectuales ponen de manifiesto una encrucijada: o bien es imposible separar al escritor del ser humano o, por el contrario, el yo escritor mantiene, aun en los momentos de más privacidad, una impostergable fascinación por que lo suyo se haga público.

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL FAX. Los cultores del género epistolar amoroso se cuentan de a docenas entre los escritores. Oscar Wilde, Franz Kafka (recordar *Cartas a Milena)*, Friedrich Nietzsche, LouAndreas Salomé, James Joyce *(Cartas de amor a Nora Barnacle)*, Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, Italo Svevo, Leopoldo Lugones, Fiodor Dostoievsky, Boris Pasternak, Isaak Babel, Cesare Pavese, Jean-Paul Sartre, Edith Warthon y Simone de Beauvoir son algunos de los ejemplos más paradigmáticos.

Sin embargo, así como afirma Edgardo Russo en el prólogo de *La carta de amor*, en estos tiempos de teléfono, fax y correo electrónico "se han producido modificaciones evidentes en el modo de producción de los mensajes amorosos".

De esta forma, y nuevamente según Cioran, se perderían los detalles más importantes de la vida de cualquier persona. "Habiendo tenido la suerte de ser toda mi vida un desocupado –cuenta en su artículo– escribí un número considerable de cartas. La mayoría se ha perdido, sobre todo las de mi juventud. Si lo deploro, no es porque tuvieran el mínimo valor objetivo, sino porque únicamente a través de ellas hubiera podido volver a encontrar a quien fui antes (...) Una muchacha a la que por entonces escribía me confesó, ya mujer, que había quemado todas mis cartas por temor a aquellas explosiones amorosas epistolares".

Franz Kafka, por su parte, consideraba el vicio de escribir cartas como una perturbación de las almas. "¡A quién se le ocurrió que la gente puede mantener relaciones por correspondencia! Uno puede pensar en una persona ausente y puede tocar a una persona presente; todo lo demás supera las fuerzas humanas. Escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, cosa que ellos aguardan con avidez." Llamativamente, el autor de *La metamorfosis* escribía esto en una de sus últimas cartas a Milena.

Una paradoja que lleva a concluir que mientras los libros son, enúltima instancia, accidentes, las cartas son acontecimientos. De ahí su poder, su dominio sobre los primeros y también la siempre insatisfecha necesidad de leerlas, aunque el destinatario sea, irremediablemente, otro



"Las relaciones peligrosas", versión del libro de Laclos firmada por Stephen Frears.

ITALO SVEVO

"Nadie te tomaría ya"

Livia mía:

He aquí que por una buena idea tuya puedo fijar en el papel mi sueño puro. ¡Tan puro! ¡Tengo miedo! Tan puro que a veces dudo de que se trate de amor porque yo conocí el amor bajo un aspecto muy diferente. ¡Si supieses cuál! No lo describo, porque si lo hiciera no podría entregarte ni siquiera esta carta. Pero yo que me creía directamente el último producto de la fermentación de un siglo, algo que no puede continuar porque sólo sabe querer intensamente el alivio o la satisfacción breve, repentina, robada y en seguida olvidada. Un hurto, una ignominia cobardemente cómoda, pueda estar junto a ti y, para explicarme la pureza inaudita de la propia mente, sienta al besarte la necesidad de decir una palabra que te asombró: ¡Hermana!, es sorprendente. No estaba bien elegida la palabra, lo reconozco, pero ¿dónde encontrar otra? Amante, nunca; es verdaderamente la palabra que odio más porque me recuerda fisonomías que odio. Todo esto pasará porque la vida volverá a envolvernos con toda su vulgaridad y quizá (¡oh, pobre Livia!) volveré a ser el individuo de antes que se torturará a sí mismo y a quien esté cerca de él con sus propias dudas y con el propio pasado, y todas aquellas experiencias descorazonadoras que no se olvidan más porque han llegado a incorporarse a la carne y a los nervios. Pero, mientras tanto, este año o estos diez u ocho meses serán iguales a estas primeras cuarenta horas y en mi vida me parecerán, por cierto, una pausa en la cual las leyes físicas fueron menos rigurosas y el paisaje, siempre invernal, se iluminó por un sol cuya existencia ignoraba. Por lo tanto, ¡un regalo! Si después sucediera otra cosa (¡oh! ¡el dúo de Otelo!) uno siempre podrá consolarse con el recuerdo de aquel día en que Santo Tomás enfrentó a San Antonio para expresarle sus dudas y San Antonio le explicó (extraño en un Padre de la Iglesia) que no le interesaba quitarle las dudas. ¡Qué dulce eras! Yo diletante (no artista, desgraciadamente) me complacía tanto en hacerte sufrir y por último te dije: estoy contento de haber hablado contigo, mientras mi conciencia me advertía que estaba contento de hacerte ruborizar y palidecer y que por cada gesto tuyo en el cual descubría una vacilación o un sufrimiento, en ti habitualmente tan segura y tranquila, yo gozaba como con una conquista. ¡Es necesario que me conozcas! Pude ser tan calmo y frío en esas semanas de prueba porque, ante todo, sabía que estaba sufriendo y pasé horas de natural alegría cuando me enteré de que lloraba. Mi amor ha sabido volverse más puro, pero turbulento y, digámoslo también, más suave. ¡No! Y acaso en el futuro si me asaltase la duda de que tú estuvieras a punto de dejarme, no me surja el deseo de acercarte de nuevo o, al menos, de sentirte próxima haciéndote llorar. Nohay relación más íntima de la que existe entre quien sufre y quien hace sufrir. Toda lágrima de tus ojos (¿verdes? realmente no sé qué color tienen) es un don. Desde hace varios días trabajo en esta carta y quién sabe lo que te he escrito. He cambiado tanto en estas horas que, si la volviera a leer, quizá la rompería, pero es mejor que queden rastros de todo el pasado. Al concluirla, quiero registrar algo como buen contador que soy: el primer beso lo di con la frialdad con la cual habría puesto mi nombre a un contrato (la rúbrica), el segundo lo di con una enorme curiosidad de analizarme y de analizarte, y por el contrario, no analicé ni comprendí nada porque aún había algo de tímido en mí que me congelaba; en el tercero y los siguientes sentí entre los brazos la dulce niña que había buscado, el deseo de mi último resto de juventud. Ahora entiendo cada vez menos, es cierto que mi capacidad de análisis es mucho menor de lo que me creía. No sé de qué color son tus ojos, tus cabellos a menudo me sorprenden y todavía no reconozco tus besos. Los míos tienen, también ellos, un color sorprendente, no un calor ¡cuidado! porque estoy atento para que un beso mío no sea más de lo que tú admites que sea. Yo no deseo ser violento, quiero ser dulce, y suave. Mi máxima voluptuosidad consiste en sentirme cambiado, todavía no me atrevo a decir rejuvenecido. Querida Livia, ha sido un gran sacudón del cual todavía no me he recuperado. Pero no me preocupo, porque con toda la voluntad que pondré en ello es probable que me recupere, y aunque no lo hiciera, la cosa no sería menos hermosa. Tengo la convicción de que no encontrarías otro marido porque, es inútil que te lo oculte, te he comprometido mucho y nadie te tomaría ya. Además, tengo otra idea, pero no la escribo. Te la diré a viva voz. Nunc et semper, tuyo.

Ettore



Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Santa Evita*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 19 pesos). Las desventuras del cadáver de Evita, las historias secretas de la musa del peronismo y las investigaciones del autor-narrador son los tres afluentes de esta novela saludada por Gabriel García Márquez como un acontecimiento literario.	1	7
2	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	2	44
3	*No sé si casarme o comprarme un perro*, por Paula Pérez Alonso (Tusquets, 16 pesos). Con el telón de fondo de una Argentina que se niega a cicatrizar sus heridas de guerra, Juana –inusual heroína de esta primera novela– pasea con gracia y angustia su disyuntiva doméstico/existencial: ¿la caricia cómplice de un perro labrador o la mordida rabiosa de los hombres?	5	12
4	*En el tiempo de las mariposas*, por Julia Alvarez (Atlántida, 18 pesos). La historia de tres hermanas, férreas opositoras al régimen dictatorial del general Trujillo, cuyos cuerpos fueron encontrados a finales de 1960 al pie de un risco, y de una cuarta que sigue viva. La novela, que fue distinguido como el libro notable del año por el New York Times, recrea el mundo de las hermanas Mirabal relatado en primera persona desde la óptica de las protagonistas.	4	4
5	*El mundo de Sofía*, por Jostein Gaardner (Siruela, 35 pesos). Una protagonista de quince años que responde al sugestivo nombre de Sofía deambula en medio de una historia novelada de la filosofía a la que se le suman elementos de suspenso y un manual de los puntos más importantes de la filosofía occidental desde los griegos a Sartre.	3	13
6	*Insomnia*, por Stephen King (Grijalbo, 29 pesos). Ralph Roberts es un reciente viudo que comienza a sufrir una paulatina pérdida del sueño, lo que no demora en permitirle vislumbrar una realidad aparte. La habitual maestría de King a la hora de narrar un pueblo chico y un gran terror en una de sus mejores novelas de los últimos tiempos sin por esto alcanzar las alturas de El resplandor o La zona muerta.	6	9
7	*El amor, las mujeres y la vida*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 24 pesos). Los mejores poemas de amor del escritor uruguayo en una selección realizada por el mismo Benedetti que recupera en este libro la vena erótica, en una perspectiva no disociada de la política y la militancia.	9	9
8	*Riesgo aceptable*, por Robin Cook (Emecé, 18 pesos). En una carrera por ganar millones de dólares, varios científicos pugnan por descubrir un psicofármaco que supere al antidepresivo Prozac. Uno de ellos, el doctor Amstrong, está a punto de hacerse famoso con su descubrimiento. Sólo un obstáculo se interpone en su camino: los efectos colaterales de su invento afectan la memoria de los pacientes.	7	3
9	*Diario de Andrés Fava*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 13 pesos). Una novela inédita donde el autor de Rayuela reflexiona sobre literatura, la música y los argentinos agregando, como ingredientes, elementos autobiográficos.	-	1
10	*Mr. Vértigo*, por Paul Auster (Anagrama, 29 pesos). La relación peligrosa entre un joven aprendiz y un despótico mago empeñado en enseñarle a volar flotando dentro del marco convulsionado de los años de la Depresión en la novela más "norteamericana" de Paul Auster hasta la fecha.	8	3

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Odessa al sur*, por Jorge Camarasa. (Planeta, 20 pesos). El libro detalla la historia de los nazis en la Argentina, la responsabilidad de la Iglesia Católica, la Cruz Roja Internacional y el gobierno peronista.	1	4
2	*El palacio de la corrupción*, por Fernando Carnota y Esteban Talpone (Sudamericana, 14 pesos). Una investigación sobre los escándalos delictivos del Concejo Deliberante. Nombres y maniobras concretas que junto con las denuncias, los documentos y las causas judiciales reconstruyen negociados en los que interviene la droga y el enriquecimiento ilícito.	2	8
3	*La novena revelación: Guía vivencial*, por James Redfield y Carol Adrienne (Atlántida, 14.90 pesos). Complemento de la exitosa novela, este libro de autoayuda desarrolla extensamente las utilidades de las nueve revelaciones para descubrirlas en la vida cotidiana.	3	12
4	*La Argentina como vocación*, por Mariano Grondona (Planeta, 16 pesos). Subtitulado ¿Qué nos pide la Patria a los argentinos de hoy? el libro aborda las asignaturas pendientes del proceso de desarrollo de la Nación: la equidad social, la salud, la educación, el comportamiento cívico y el respeto de cada ciudadano a las instituciones y de las instituciones a cada ciudadano.	4	19
5	*Un viaje por la economía de nuestro tiempo*, por John Kenneth Galbraith (Ariel, 16 pesos). El autor sintetiza la historia económica mundial desde la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa hasta la era Reagan y las implicaciones de la caída del comunismo, pasando por la aparición del keynesianismo.	5	12
6	*Historia integral de la Argentina, III*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El tercero de los nueve volúmenes que conforman la obra del autor de Soy Roca. El libro abarca el siglo XVIII, abordando temas como el desarrollo del Tucumán, la creación del virreynato, el crecimiento de Buenos Aires como capital y el afianzamiento de sus redes comerciales.	6	16
7	*Ser digital*, por Nicolás Negroponte (Atlántida, 21 pesos). La influencia de las computadoras en la vida del ser humano. Cómo será la convivencia entre las máquinas y el hombre en el futuro y cual será el desarrollo de los seres digitales en el siglo XXI.	7	2
8	*Historias de la Argentina deseada*, por Tomás Abraham (Sudamericana, 13 pesos). Un estudio sobre el lado oscuro de la Argentina yendo desde el primer peronismo, pasando por los fulgores de la década del sesenta y los oscuros años del Proceso hasta llegar a la era donde reinan los formadores de opinión como Mariano Grondona.	8	20
9	*Memoria a dos voces*, por François Mitterrand y Elie Wiesel (Andrés Bello, 18 pesos). Las memorias del ex presidente francés a través de una conversación con el Premio Nobel de la Paz de 1986. La carrera de Mitterrand, los problemas políticos contemporáneos y la religión son algunos de los temas que se abordan en el libro.	10	9
10	*Judío, el ser en crisis*, por Jaime Barylko (Temas de Hoy, 16,50 pesos). La condición del judío en la actualidad posmoderna, la tradición, la fusión, la pretendida superioridad del pueblo judío, sus mitos y sus realidades son algunos de los temas que el autor aborda en este libro.	9	5

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Gandhi, Hernández, Librerío, Librería del Fondo, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, Lett, Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas: esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Rodrigo Fresán: **Esperanto** (Tusquets). Siete días en la vida del músico Federico Esperanto componen una nueva "historia argentina" donde las disonancias patrias coinciden en la partitura privada de un hombre en busca de la afinación y el tiempo perdidos. Una diabólica estructura narrativa, personajes delirantes y más de una sorpresa en esta primera novela que se lee como un vertiginoso film negro y celeste y blanco.

Carnets///

FICCION

Narrar la historia

SANTA EVITA, por Tomás Eloy Martínez. Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1995, 398 páginas.

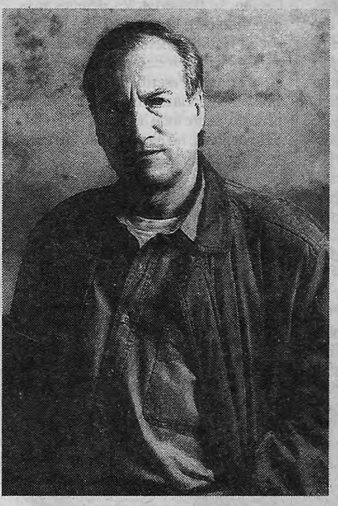
A fines de 1970, después de una larga ausencia, me encontré en casa de Tomás Eloy Martínez con varios amigos. Entre otros, estaban Rodolfo Walsh y Augusto Roa Bastos. Recuerdo con mucha claridad los rostros tensos y afilados de todos ellos; recuerdo dos o tres tópicos sobre los que hablamos. De Roa me impresionó la preocupación que lo asediaba acerca de ciertas teorías del lenguaje que, se suponía porque yo venía de Francia, podía discutir conmigo: Jakobson, Benveniste y todo eso que ya se llamaba estructuralismo. Él estaba escribiendo *Yo el Supremo* y parecía que ajustar a reglas rigurosas el modelo narrativo en el que se había metido constituía un problema. Los hechos corroboraron la inquietud que lo poblaba.

Con Walsh fue diferente: yo había imaginado, quizás durante los ratos de ocio que me había deparado el paquebote "Eugenio C", una película sobre su libro *Operación Masacre*, a cuya publicación y múltiples ecos, hacia 1957, yo había asistido, como amigo, como lector, intuyendo ya, en los primeros momentos, la trascendencia de lo que ahora se llama "non-fiction" y "no-ficción", sólo para no estar fuera del certificado norteamericano. Mi película no se proponía narrar con imágenes lo que el libro relataba sino los movimientos del escritor que había escrito ese libro. El personaje central sería, por lo tanto, no las víctimas o los sobrevivientes o los asesinos de José León Suárez, sino el investigador mismo mirado en su investigación, mostrado escribiéndola con todo lo que eso significaba.

La comida en lo de Tomás era buena y Walsh me escuchó con la benevolente impaciencia con que escuchaba proyectos que, aunque lo incluyeran, no habían nacido de él. No me dijo ni sí ni no y, al poco tiempo, se estrenó el film, que nunca vi, titulado *Operación Masacre*, dirigido por José Antonio Cedrón. Como no soy hombre de cine me guardé la imagen, que todavía no era una idea: no me di cuenta sino hasta cuatro años después de que Roa Bastos, como dije, escuchaba en ese momento, la estaba llevando a cabo sin declararlo, sin definirlo y totalmente al margen de lo que podía significar su artilugio del "compilador", que es uno de los grandes momentos de su libro, una de las innovaciones más felices de ese texto.

Ahora, veinticinco años después, todo eso se me actualiza al aparecer *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, que en aquella ocasión sólo nos escuchaba y favorecía la conversación; tampoco él revelaba entonces lo que le estaba ocurriendo en materia de posibilidades de narración. De hecho, debo declararlo, todo eso estaba en el aire y lo que Martínez hizo –ya lo había hecho en *La novela de Perón*–, acaso atribuyéndolo a la permanencia en él de un lenguaje periodístico que la novela moderna no puede eludir, está en ese orden.

Se lo podría formular así: ¿cómo entra el autor en el relato que está llevando a cabo? Es más: si, como en los años 60, se determinó, con quirúrgica precisión, que una cosa era ser narrador y otra autor, narrador como una instancia inherente a la materia narrativa y autor como ser de carne y hueso, capaz de "crear" al narrador pero diferente de él, poco a poco la distinción volvió a borrarse y quedó en el aire, como propuesta, que el autor se narrase al narrar, que la gesta se desplazara del personaje al escritor, que el drama verdadero y auténtico no reside en lo que se representa de una historia sino en el hacer de la escritura.



Dicho así, puede ser un falso problema; hay quien dice que siempre su supo, desde Flaubert, que el autor "es" los personajes, pero eso es un psicologismo desdeñable. Tampoco faltan quienes en la capacidad que tiene un escritor de crear atmósferas, evocar situaciones, hacer caminar personajes y resolver conflictos mediante sutiles mecanismos de ocultamiento y clarificación hallan la cifra del lugar que ocupa un escritor en la economía libidinal de una sociedad. Ignoran, me parece, algo más simple y más dramático: un escritor se escribe escribiendo hazañas de otros. Incluso cuando toma personajes históricos como Perón, Evita y los restantes fantasmas que siguen asediando la memoria argentina, se está escribiendo como escritor.

Sé que encarar las cosas de este modo puede ser frustrante para quienes, frente a un libro del apasionado interés que tiene *Santa Evita*, desearían comentarios más apegados, o revelaciones sensacionales vinculadas con hechos reales. No lo discuto: Evita, contrariamente a Perón, es un fantasma argentino sí, como decía Thomas de Quincey, "fantasma es todo ser que muere de muerte violenta sobre un deseo insatisfecho", lo que en ese sentido hace este libro es establecer un puente entre nosotros, que lo encapsulamos durante más de cuarenta años, y las circunstancias que la convirtieron en fantasma; vuelven todas en tropel, nos obligan a repensar lo que amamos o detestamos y lo que quisimos sepultar en el armario

de los recuerdos corroídos por la
bigüedad y si no nos sentimos ob
gados a tomar partido acerca de
es porque en el modo del exorci
hay un desplazamiento, lo que m
importa ya y ahora es otra cosa.
Algo parecido se pudo pensar y
piensa todavía a propósito del F
cundo: la figura quedó atrás, lo q
importa es el mito que el escritor, e
cribiéndose, logró erigir, establ
ciendo, por añadidura, un cierre p
ra una época histórica durante la
nadie supo muy bien cómo maneja
se. Así que no se trata de peronism
o antiperonismo, de evitismo o a
tievitismo, ni de si es cierto que
Coronel se enamoró del cadáver o
el cadáver transitó por cuevas y de
vanes corroborando su carácter de
ma en pena. Lo que es cierto es q
ahora, por suerte, hay un texto q
hace de todo eso una voluta, un to
bellino envolvente, una experienc
de lectura que pone en cuestión
"tarea" argentina más que la heroi
dad argentina, el modo en que situ
mos y procesamos algo tan fund
mental como poner en un escrito
que nos pasa al escribir.
Para narrar su gesta, Martínez
incluye, ya lo dije; es personaje,
representa recolectando y rearma
do; da importancia a episodios de i
vestigación, se lo ve investigand
Pero, sobre todo, se lo ve confecci
nando placas narrativas que se v
entrecruzando en una transgresió
que podría designar como "inoce
te", de toda cronología.
Se sabe que la cronología es la
rana de la novela: Martínez la de
tituye, mezcla las placas narrativ
como si fueran naipes de modo
su relato entero tiene la estru
tura de un tarot; aparece una figu
que vibra y significa, luego otra, di
tante en el tiempo pero ligada en
significación, después otra. El ritm
por lo tanto, es afiebrado, vertigi
so, como el que sentimos en *Citi*
Kane: el personaje-narrador-autor
tá agobiado, las placas/películas s
cada vez más, el misterio del fant
ma se multiplica, los episodios
sólo se implican unos a otros si
que implican registros de cosas q
sabemos y que ignoramos, figu
complementarias, seres puestos
propósito para indicar pistas fals
diálogos velados y oscuros con ot
textos, destellos que indican q
siempre hay algo más, la esquina
Callao y Viamonte ya no es má
sólo el lugar donde estuvo ese ca
ver que, por llevado y traído, ter
na por ser exquisito, sino tambié
centro del horror de años despu
vidas y muertes son convocadas
mo formando parte de una búsq
da que no intenta restablecer u
verdad histórica sino engendrar
de otro carácter, mucho más per
rable y resonante, como lo que q
da después de una evocación que
ha sido hecha por eficacia o
ciencia de escritor sino en la inst
cia crucial de una escritura de f
do.
No quiero decir con todo eso
aquella cena de 1970 haya sido n
gún punto de partida de lo que ah
es una magnífica novela. Sólo int
to indicar que los procesos litera
van por caminos oscuros y son m
lentos. Lo que de pronto es nítido, c
ro y obligatorio, por ejemplo na
con objetividad, denunciar, como



...lizo Walsh, pide ser reemplazado por otras posibilidades. Llegar a obtener claridad sobre cómo hacerlo requiere pasión y paciencia. Pero eso es parte ineludible del proceso de escritura: tratar de evitarlo no sólo previene repetición y tedio: es tramposo y muere pronto. Lo que vive es lo que establece una economía deteriorada por la costumbre. En esa economía la verdad desempeña un papel. Pero la verdad del proceso de escritura, no del hecho narrado.

NOE JITRIK

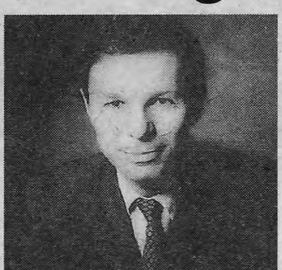
ENSAYO

La aldea global

EL FIN DE LA DEMOCRACIA, por Jean-Marie Guéhenno. Paidós, 1995, 144 páginas.

Mientras que la democracia parece un tema desplazado por otras cuestiones como la globalización mundial o el fundamentalismo, en los últimos meses se conocieron una gran cantidad de textos dedicados a develar los misterios que rodean a este sistema. La mayoría de las veces, las exposiciones tienden a defenderla, denunciando tibiamente las causas de la crisis que padece y disparando las críticas hacia cualquier forma de cuestionamiento. Estos análisis desembocan en una suerte de maniqueísmo empeñado en una caza de brujas lanzada contra el resto de los sistemas políticos posibles.

El fin de la democracia propone un enfoque diferente. Sin dejar de defender al sistema, señala sus errores y falencias y sobre todo dictamina su futura desaparición. No hay para Jean-Marie Guéhenno –profesor de Estudios Políticos en Francia y especialista en relaciones internacionales–

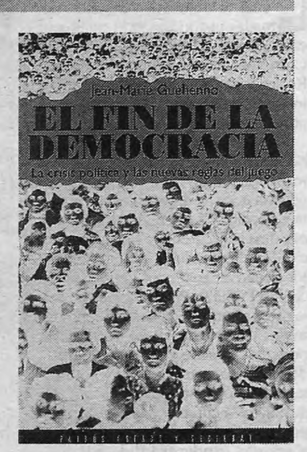


una salida posible a la crisis que vive la democracia. Lo que plantea su interesante trabajo es el nacimiento de una nueva época. Coincidiendo con la gran mayoría de historiadores que sostienen que el siglo XX finalizó con la caída del Muro de Berlín, Guéhenno plantea que ya se ha puesto en marcha un imperio que no es una súper nación, ni una república universal ni está gobernado por un emperador.

Este nuevo imperio surge de una serie de circunstancias encadenadas: la desaparición los Estados nacionales y la de la política como servicio, la consolidación de la empresa como modelo socioeconómico, el crecimiento de la corrupción y la caída del ideal de solidaridad son el sostén de este imperio que tiene como único poder una red de empresas que manejan la economía mundial más allá de la jurisdicción de los Estados.

El libro de Guéhenno defiende la democracia como sistema y no ahorra críticas a su funcionamiento. Esto se debe, en primer lugar, a que Guéhenno da por perdida la batalla contra el poder empresarial. El bando triunfante es la globalización. Por otra parte, se dedica a establecer y entender las nuevas reglas del juego del mundo. En esa empresa Guéhenno desarrolla sus ideas con sólidas fundamentaciones y agudos análisis que suelen brillar por su ausencia en los últimos textos publicados que abordan el mismo tema.

Para Guéhenno el mundo tiene un nuevo dueño, un nuevo sistema y un



nuevo lenguaje político y antes de realizar cualquier crítica es necesario conocer el funcionamiento actual del mundo. Por lo tanto, en un pasado que parece irreversible y ante un futuro que se avecina desolador, lo importante es saber sobre qué suelo se pisa.

BLAS ELOY MARTINEZ

FICCION

Para subir al cielo

MR. VERTIGO, por Paul Auster. Anagrama, 1995, 288 páginas.

Si hay algo más cercano al disparate demencial y, al mismo tiempo, más emparentado con la verosimilitud de la historia, eso es una novela de Paul Auster. Este narrador de cuarenta y ocho años, nacido en Nueva Jersey, ya lo había demostrado con la búsqueda incesante de las raíces que emprendía Marc Stanley Fogg en *El Palacio de la Luna*, con el vehemente vagabundeo de Jim Nashe por las rutas norteamericanas de *La música del azar*, con el derrotero mitológico de Peter Aaron y la destrucción sistemática de las réplicas de la Estatua de la Libertad en *Leviatán*, en la ciudad anónima de *El país de las últimas cosas* por donde caminaba Anna Blume buscando a su hermano. A su vez, cada nueva novela se podía leer como un claro homenaje a un autor determinado, admirado por Auster: Knut Hamsun, Julio Verne, Jorge Luis Borges, Charles Dickens, Franz Kafka o Stephan Mallarmé.

Esta vez es el turno del mayor de los sueños humanos: volar. El protagonista de ese sueño es el huérfano Walter Claireborne Rawley quien, recogido en las calles de Saint Louis a los nueve años por un judío de origen húngaro (Maestro Yehudi), cuenta los poco menos de setenta años de una vida tan sacada de la galera de un ilusionista como hallable a la vuelta de cualquier esquina. Es el turno, nuevamente, de la magia. Y es la hora en que Auster entiende, sí, imprescindible homenajear a Mark Twain. Y, como si hasta ahora su obra no lo hubiera logrado con creces, vuelve a hacerlo bien.

Walter Rawley, el pequeño y escurridizo Walt, tan emparentable con el Lazarillo de Tormes como con Tom Sawyer o Huckleberry Finn, atraviesa una infinidad de presiones, sentimientos, venganzas, enseñanzas morales, muertes, resurrecciones, giros sobre su pasado y promesas. Tantas como lo hicieran los Estados Unidos desde los años veinte –momento en el cual comienza *Mr. Vértigo*– hasta promediados los 70. Así, de la mano de Auster, es lógico entender que –como le aclara el Maestro Yehudi a su alumno/hijo Walt– "una vez que se levanta el telón, nunca se sabe qué va a ocurrir". Y, si bien lo que ocurre es inesperado, gracias al dominio de los saltos y vueltas estilísticos del autor de *Trilogía de Nueva York* y *Cuaderno rojo*, no es increíble en absoluto. Porque luego de las duras pruebas que Yehudi le impone a Walt –mantenerse enterrado durante unas horas, respirando por una caña; colgar de los pulgares a lo largo de un día; pasar otro sin hablar una sola palabra o levantar una cosecha entera, entre otras exigencias– es totalmente lógico que el niño termine aprendiendo el arte de volar sin ningún otro recurso que su decisión y su fuerza de voluntad.

Los otros personajes, el cortejo indispensable y habitual de delirantes en las novelas de Auster, no hacen más que reforzar la capacidad de creación, por momentos ilimitada, de su autor: Aesop, un joven etíope que, mediante su inteligencia extrema, parece anular la deformidad de su cuerpo; Madre Sue, una vieja, gorda y sabia india sioux que participó -cuando era joven y hermosa– en los espectáculos circenses de Buffalo Bill; el malísimo tío Slim, único lazo de sangre de Walt y artífice de todas las catástrofes; y la señora Witherspoon, adorable mujer de mundo con la cual Walt mantiene una relación de hijo-amante-amigo-compañero hasta el fin.

Además de la historia que cuenta,

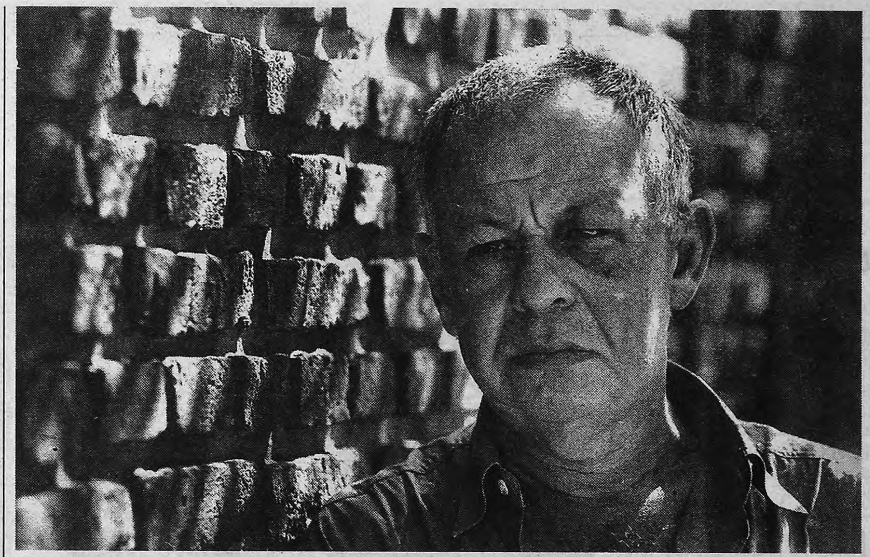




en las demostraciones voladoras de Walt queda grabada la intención literaria del escritor. "Me estaba convirtiendo en un artista, un verdadero creador que actuaba tanto para su propio placer como para el placer de otros. Era este carácter imprevisible lo que me excitaba, la aventura de no saber nunca qué iba a suceder de un espectáculo al siguiente". En definitiva, la aventura que Auster propone al no saber qué va a ocurrir en la página que sigue. Sin guiños, sin falsas expectativas, sin actitudes desmedidas, confiando en la causalidad, en que cada grano de arena que mueve el viento puede desencadenar una historia, Auster sigue ocupando un lugar de honor en la narrativa actual. Esta vez, con un relato lineal que deja de lado toda sombra de aburrimiento y encierra al lector en un universo del cual no quiere salir nunca y poder así transformarse él mismo en otro Mr. Vértigo capaz de cumplir sus sueños más insólitos.

"Si tu única motivación es ser amado, congraciarte con la multitud, es inevitable que caigas en malas costumbres, y al final el público se canse de ti", reflexiona Walt. Paul Auster, al menos hasta ahora, demuestra que tiene otros proyectos más importantes que defender y sabe que, de todos modos, no es tan importante que se ame al autor, sino su literatura.

MIGUEL RUSSO



TIEMPOS CRUELES Y DEMOLEDORES

El autor de "La revolución es un sueño eterno" recuerda la escritura de otra de sus novelas "mal llamadas históricas", que acaba de reeditarse luego de once años. La historia de Gregorio Cufré, que ocurre en tiempos de Rosas, inauguró las indagaciones de Andrés Rivera en el siglo XIX.

ANDRES RIVERA

En noviembre de 1984, Folios Ediciones publicaba *En esta dulce tierra*, la primera de mis novelas –mal e injustificadamente llamadas históricas– que situaba su escenario y a su protagonista, Gregorio Cufré, en tiempos de Juan Manuel de Rosas, y de los poderes extraordinarios que le había concedido la burguesía porteña y bonaerense.

Para terminar con los datos filiatorios de aquella primera (¿y ya remotísima?) edición de *En esta dulce tierra* debería decir, y digo, que apareció en la colección "Los mundos posibles" que dirigió Ricardo Piglia (¿qué colección, que haya inducido al universo lector a renovar sus focos de interés, no dirigió Piglia?). Poco después de que la novela comenzara a circular por las mesas de novedades de las librerías porteñas, el sello Folios desaparecía del mercado editorial. Así las cosas, el texto recaló en unas pocas manos: las de adictos incurables a la lectura, amigos, familiares y periodistas de diarios y revistas (**underground**, probablemente, ya que 1984 propiciaba, todavía, las bellas ilusiones).

Han pasado once años sobre y por este país y, obviamente, el mundo. Han transcurrido once años demoledores, chirriantes, malolientes, crueles, para los que se llamó subversivos y apátridas, para los exiliados voluntarios y forzados, para sus hijos, sus mujeres, sus madres.

Han pasado once años para los que descendieron a los sótanos de la tortura y torturaron, cotidianos y católicos. Han pasado once años para los que mutilaron, empalaron, despedazaron. Han pasado once años más para los desaparecidos, para los que fueron arrojados al mar o a la fosa anónima. Los asesinos se pasean por las calles argentinas y el poder es el mismo, disfrace a sus marionetas con uniformes y las rigideces de la lengua cuartelera, o con las corbatas y los zapatos rutilantes necesarios para los pequeños, sórdidos, siniestros mafiosos de la clase media encaramada en cargos de gobierno.

Algo de todo eso, y algo más, seguramente, prevalece, resiste en esta nueva edición de *En esta dulce tierra*, por Alfaguara.

Comencé a escribir *En esta dulce tierra* a principios de 1983. Como otros, como muchos, yo me había salvado del manotazo homicida de los criminales del Proceso. No era para celebrarlo: era para vivir. Y un narrador vive cuando escribe. Vive, goza, saborea de un modo indescriptible la escritura. Y vive, algo absorto, con un cierto estupor, la publicación de lo que fuere que haya escrito. En 1982, el intrépido y cultísimo Boris Spivacow disponía que el Centro Editor de América Latina publicase *Nada que perder*, novela que respeto, aún. Y en 1983, yo trazaba, sobre la primera hoja en blanco de un cuaderno, las líneas que abren el relato de *En esta dulce tierra*.

Gregorio Cufré no es federal ni es unitario: es un médico. Y estudió en Francia, bajo la tutela del profesor Pierre Girard, un republicano que combatió en Valmy, esa batalla que los artesanos, trabajadores, campesinos e intelectuales de la Francia revolucionaria ganaron a la Europa feudal, para cambiar el curso de la historia del mundo.

Y en Buenos Aires, en un Buenos Aires sometido al terror de la Mazorca -el grupo de tareas del Restaurador de las Leyes–; en un Buenos Aires en el que habitan los Anchorena y los Alzaga, y los amigos y sostenedores de Rosas que ensanchan sus estancias por centenares de leguas arrebatadas a sus adversarios circunstanciales, un hombre joven y sano conoce el asedio de la muerte. Cufré busca escapar de una partida de mazorqueros que se cerró sobre él en una calle porteña. Es el invierno de 1839. Cufré, casi al azar, se introduce en la casa de Isabel Starkey, una mujer que fue su amante. Cufré escapa a la tortura, al empalamiento, al degüello.

En esta dulce tierra es el relato, también, del encierro, por más de veinte años, de Cufré en el sótano de la casa de Isabel Starkey. ¿Qué retiene a Cufré en esa prisión de piedra, oscuridad y delirio? ¿El miedo?¿Sólo eso: el miedo? ¿O las mentiras de Isabel Starkey, prolongando una venganza despiadada, morbosa?

¿Por qué Isabel Starkey, altiva, displicente, le menciona, entre otros triunfos guerreros de Rosas, el de la batalla de Caseros sobre el traidor Urquiza?

Recuérdese esto: *En esta dulce tierra* comenzó a escribirse en 1983. El país de los apátridas, el país de los torturadores y el país de los que, neutrales, dijeron **por algo será** cuando se les solicitaba su indignación activa contra los desaparecedores y sus mandantes, el país de los que resistieron al procesismo, el país de los desterrados –piénsese en Juan Bautista Alberdi y en Esteban Echeverría, en José de San Martín y en Juan Gelman– quedó abrumado por lo que narraban los sobrevivientes de los campos de concentración y de las mazmorras de la ESMA, por los matrimonios –incalificables– de montoneras y sus torturadores. En ese clima, rodeado por el inacabable grito de justicia de las madres de los treinta mil muertos de la dictadura militar, y de los jóvenes que no conocieron ese horror, pero que no ceden al olvido, comencé a escribir *En esta dulce tierra*.

Digo que, en la lucha contra el fascismo, *En esta dulce tierra* pretende inscribirse en la tradición que honraron los Pavese y los Vittorini ●

MARCOS MAYER

Sectores populares, cultura y política, el último libro del historiador Luis Alberto Romero, forma parte de una investigación iniciada junto a Leandro Gutiérrez, fallecido en 1992, que indaga en ciertos aspectos poco transitados de la cultura política de los porteños y que suele dispersarse en una nostalgia acrítica: el barrio. Allí Romero, en la búsqueda de los orígenes culturales del peronismo, analiza el funcionamiento de las sociedades de fomento, las formas de participación y los aprendizajes que llevaron a que el mensaje de Perón encontrara eco.

–¿Cómo ha seguido su trabajo de indagación de la relación entre las formas culturales de la entreguerra y el surgimiento del peronismo?

–Esa fue la pregunta con que empezamos a entrar en el tema, una pregunta muy típica de nuestra generación: rastrear los orígenes del peronismo de una manera distinta a la clásica que suele centrarse en el sindicalismo. El momento en que Perón empieza a hablar de cosas nuevas tiene éxito porque encuentra oyentes que están preparados para recibir ese mensaje. ¿De qué modo se había ido preparando la sociedad porteña para entender lo que decía Perón? Y encontramos respuestas que nos ayudaron a entender lo que estaba sucediendo en un área bastante importante de los sectores populares, que es ese cruce entre las sociedades barriales nuevas que se van formando a medida que crece Buenos Aires y la cultura letrada de matriz liberal y de izquierda que circula especialmente por las editoriales de libros baratos, al estilo de Claridad, y por las bibliotecas y las conferencias que también fueron muy importantes. Y ahí encontramos una punta para entender al peronismo, la que tiene que ver con la solidaridad social, con los entendimientos comunes en sociedades donde los cortes de clase tienden a esfumarse y a la vez una idea, y aquí vendría lo que aporta la cultura de los libros y las conferencias, de que la sociedad no va a ser dada vuelta como pensaban los anarquistas unas décadas antes, pero que sí puede ser mejorada en un sentido progresista.

–¿Qué otros componentes contribuyeron al triunfo peronista?

–Me parece que entonces cuando alguien habla de justicia social y de limar las asperezas del conflicto social eso tiene escuchas, que lo han leído en libros pero que también lo han vivido.

DIALOGO CON HENRI DELUY

LA POESÍA DESPUÉS DEL SURREALISMO

El francés Henri Deluy, que pasó por Buenos Aires para presentar su antología "Poemas", es un autor de la generación del 60, aquellos que comenzaron escribiendo poesía política y terminaron por oponerse al surrealismo, monopolio del género en Francia hasta Francis Ponge o Ives Bonnefoy. En esta entrevista habla de ese recambio y de cierta "dificultad" de la poesía.

DANIEL FREIDEMBERG

–¿A qué se refiere usted cuando dice, en el texto final de esta antología, haber descubierto que "la poesía no existe"?

–Que no existe como concepción del mundo, como naturaleza o como sentimiento. Solamente existe el poema. Es decir, no existe en la realidad una poesía que el poeta va a perseguir para ponerla en la escritura. No hay poesía antes de la escritura, es el trabajo de la escritura el que fabrica el poema y el que fabrica la poesía.

–Eso parece una reacción contra toda la herencia del simbolismo, incluida la aspiración surrealista de revelar otra realidad que permanece oculta.

–Es una oposición total a la concepción romántica de la poesía, que de una manera un poco más extrema es la misma del simbolismo y el surrealismo. Para la mayoría de los poetas franceses de mi generación, el punto de partida fue el combate contra la concepción romántica de la poesía. Y en segundo lugar un combate contra los medios técnicos que la poesía utilizaba para transformar la lengua. Lo que funda la poesía para nosotros no es la imagen ni la metáfora.

–¿Y qué es?

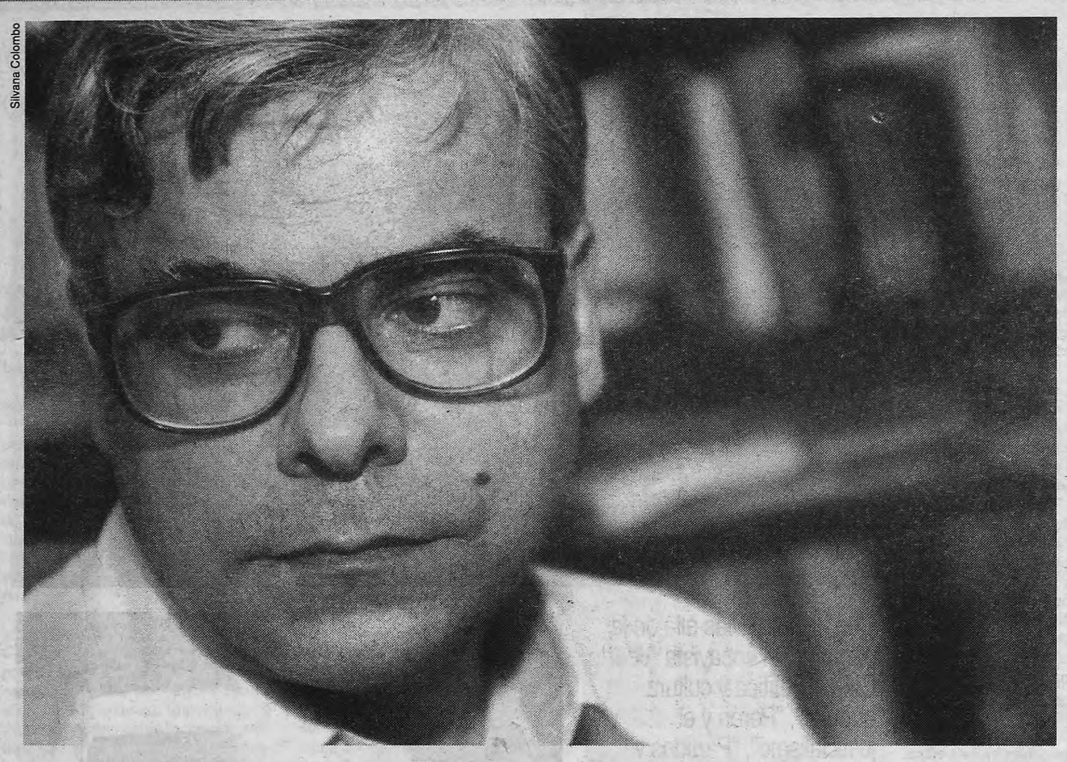
–Ahí está la cuestión. Muchos de nosotros elegimos trabajar con una lengua más simple. Pensamos que el que cambia la lengua no es el poeta, porque la lengua siempre es más fuerte que el poeta. Quien cambia la lengua es todo el mundo, cada día, a cada instante. Creemos que el poeta lleva a cabo un registro de ese trabajo de creación que es el trabajo del pueblo, como se dice. Por supuesto, la lengua no existe sin imágenes y sin metáforas: "el día nace", "el sol se pone" son metáforas, pero metáforas que han retornado a la lengua como figuras que todo el mundo utiliza. El problema fundamental para nosotros no es cambiar la lengua ni revelar la realidad sino hallar la forma. El poema es una forma, ninguna otra cosa. Escribir es organizar formas.

–¿Cuál sería la organización de formas que ha encontrado usted?

–En mi caso, mediante la organización de realidades diversas captadas por una mirada objetiva. Trabajo muy poco con la sonoridad, trabajo muy poco a nivel de la sintaxis. Lo que va a producir el poema será la construcción, el montaje, la imbricación. Procuro obtener efectos poéticos de la mezcla, la fabricación de una realidad en la que aparecen mezcladasrealidades provenientes de dominios muy diferentes, con la voluntad de incorporar en el poema todo lo que soy. Es una poesía de escritura muy simple y directa en la sintaxis y el vocabulario y muy compleja en lo que concierne a la construcción.

–¿Cómo fue elaborando esa poética?

–En particular se lo debo al trabajo de traducción, pero también al trabajo de reflexión llevado a cabo en *Action Poétique*. Mi generación es la de los años 60, que es también el período de la gran reflexión francesa, son los años de Jacques Lacan, Louis Al-


Silvana Colombo

El historiador Luis Alberto Romero –autor de "Breve historia contemporánea de la Argentina", docente en la Universidad de Buenos Aires– acaba de publicar un trabajo sobre las formas de organización en los barrios porteños en las décadas del 20 y el 30. Los modos de participación popular que revela son un punto de partida de reflexiones sobre el presente.

"LA SOCIEDAD ARGENTINA SE ESTA DESTRUYENDO"

Empezábamos a cambiar de orientación cuando Leandro murió y ahora estoy tratando de seguir en ese rumbo. Lo que empezamos a ver es que en estas mismas sociedades barriales había otra presencia muy significativa que era la de la parroquia, que mantenía una práctica muy parecida a una sociedad de fomento y hacían las mismas cosas: los chicos, los cursos para mejoramiento laboral de las mujeres, los bailes. Sólo que por ahí circulaba un mensaje bastante distinto y muy consistente y a la hora de mirar al peronismo a la luz de estas dos usinas se encuentra una presencia bastante más fuerte del catolicismo y de su pensamiento social que usa casi las mismas palabras que Perón.

–¿Qué formas asumía la relación entre ambos espacios?, ¿existían conflictos?

–Estoy empezando a trabajar en eso con muchas dificultades. Como no tengo formación religiosa me cuesta mucho entender las claves. Pero lo que se ve es una base ideológica muy diferente; de Marx a Santo Tomás hay un abismo. Pero las formas de decir se van acercando. Y luego la gente, que es lo que más interesa, que no se divide en liberales y católicos. Es un mundo en el cual se usa alternativamente una cosa y la otra según las necesidades del momento. No son dos universos escindidos. La propia gente decide: una familia socialista, ante la escasez de oferta educativa, acepta que los hijos vayan a un colegiocatólico porque ahí van a recibir mejor educación. Eso lo vimos haciendo entrevistas en Nueva Pompeya, que es un barrio con una presencia muy fuerte de la Iglesia. Estos cruces se dan permanentemente. Es muy pragmática la gente.

–¿Se pueden trasladar esas particularidades porteñas al resto del país?

–No, porque es sólo un aspecto. El surgimiento del peronismo es un hecho muy complejo. La gente del interior siempre nos reprocha que tenemos versiones muy porteñas de lo que pasó, pero el tema fuerte pasa por la relación con los sindicatos. Pero lo que vimos trabajando este período entre las décadas del 20 y del 30 en Buenos Aires es que lo que tiene que ver con el mundo del trabajo pasa a un segundo plano en la conciencia social, por lo menos hasta 1936, cuando hay una reactivación de la conflictividad social y los sindicatos empiezan el proceso que lleva al peronismo. En todo el proceso que va del anarquismo y esta nueva etapa se puede decir que hay una escisión en la cabeza de la gente entre su trabajo y un espacio cada vez más importante que es de la vida cotidiana y familiar. Cuando se llega al barrio, se piensa en otras cosas: en el farol, el empedrado, en la escuela y no hay enfrentamientos con el pequeño empresario del barrio porque los une ese interés común. De ahí que lo obrero retroceda como identidad social frente a esta otra, que llamamos popular para poder reflejar la mezcla. Esto es algo típico de Buenos Aires, seguramente en el Gran Buenos Aires era distinto, pero todos los análisis parecen indicar que las identidades de clase no eran allí tampoco tan fuertes.

–A diez años de democracia, ¿cómo pensar algunas categorías como las que usted trabaja en su libro: participación, ciudadanía?

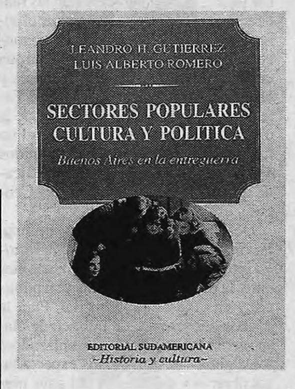
–"A diez años de democracia" es una expresión que está a punto de desaparecer por falta de objeto concreto de referencia. Estamos muy mal, y mucho peor si lo comparamos con nuestras ilusiones del '84. Las transformaciones que está sufriendo la sociedad no ayudan en lo más mínimo a que la gente se identifique y asuma su responsabilidad como ciudadano. Por otro lado, el funcionamiento de la política no es muy alentador. Es fundamental para la ciudadanía la vigencia de las normas republicanas, que en realidad son anteriores a la democracia, algo establecido en la cultura política de los países civilizados. Creo que es ahí donde las amenazas son más fuertes.

–Beatriz Sarlo, que suele trabajar, al igual que usted, el período de entreguerras, sostiene que con el golpe del 30 se truncó el proyecto de la modernidad en la Argentina. ¿Coincide usted con este diagnóstico?

–Yo tengo un problema insoluble con la palabra modernidad. No puedo entender de qué se habla cuando se habla de modernidad. Hay tantas modernidades... Nunca pude sintonizar en eso con Sarlo, a pesar de que hemos trabajado juntos. Hemos tendido, además, a restarle importancia al corte del 30. No nos parece una cesura tan grande. Creo que sí la hay en el final de la Guerra Mundial, entre 1916 y 1921, en el medio de la cual está la Semana Trágica, cuando las clases propietarias pierden la fe en la democracia. Desde ahí empiezan a buscar alternativas. Pero creo que la sociedad siguió confiando en la democracia mucho más allá de 1930. En 1946 era aún pensable un frente que se identificara con la democracia y aunque perdió, no lo hizo de manera abrumadora. También es bastante notable que los proyectos de reforma del 30 de Uriburu capotaran totalmente y se los reemplazara por algo que conservaba mucho de las formas, como ocurre normalmente con las democracias cuando las prácticas tratan de adecuar las formas a la realidad. Esto de conservar las formas indica que en la larga década del 30 todavía esto pesaba.

–¿Se puede recuperar la ilusión de los primeros años de la democracia?

–Habría que recordar esa frase del pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad. Uno podría esperar un tipo de participación, levemente desinteresada, influida por los medios, y estamos en un escalón aún más bajo, donde los fundamentos mismos de lo político están discutidos, por ejemplo, la división de poderes. Por otro lado, la sociedad argentina se está destruyendo. Estamos constituyéndonos en una sociedad muy segmentada, donde es difícil pensar categorías como lo popular. Por otro lado, la sociedad argentina siempre fue muy sorpresiva y los científicos sociales y la gente fueron siempre bastante ciegos respecto de los cambios que se daban. Obviamente, nadie esperaba el 17 de Octubre o el Cordobazo. Yo no descartaría algún cambio de escenario, pero no tengo con qué fundarlo, sólo la fe ●


LEANDRO H. GUTIERREZ
LUIS ALBERTO ROMERO
SECTORES POPULARES
CULTURA Y POLITICA
Buenos Aires en la entreguerra
EDITORIAL SUDAMERICANA
–Historia y cultura–

thusser, Michel Foucault, Roland Barthes. Todo esto que pasaba en la lingüística, en el psicoanálisis, en la sociología, produjo cambios muy importantes en nuestra escritura. En ese momento teníamos como primer objetivo redescubrir todo lo que el surrealismo y la ideología del surrealismo nos había impedido descubrir. Por ejemplo la poesía extranjera –porque el surrealismo era parte del imperialismo cultural francés, que en esos años se viene abajo– y también la reflexión teórica, como la de los formalistas rusos, que a Francia llegó con mucho retraso, a causa de ese mismo imperialismo cultural. La concepción surrealista de la poesía como expresión del inconsciente prohibía la reflexión sobre la forma, entonces debimos redescubrirlo todo, incluido gran parte de nuestro propio patrimonio.

–Hay poetas que se enorgullecen de su desinterés hacia la teoría y la reflexión. Para eso –dicen– están los críticos...

–De hecho, hoy en día es casi imposible escribir sin reflexionar. Eso es así a pesar de la crisis general del pensamiento, porque hoy la crisis no es sólo de las ideologías, hay una crisis del psicoanálisis, de la lingüística, de la historia. Las ilusiones revolucionarias y científicas de los años 50, 60, 70 no son más nuestras, pero algo queda. Queda la voluntad de los poetas de continuar siendo gente que reflexiona. Del conjunto de esa búsqueda lingüística o teórica quedan elementos, pedazos, que permiten seguir reflexionando.

–Y en esta situación de crisis, ¿qué le toca a la poesía? ¿Existe un público de poesía en Francia?

–No sé si el público disminuyó. En todo caso, no aumentó. Hay una suerte de contradicción: alrededor de 50.000 personas escriben poemas en Francia, pero los poetas más conocidos, cuando publican libros, venden apenas mil ejemplares, que en gran parte son comprados por las bibliotecas y las universidades, lo que quiere decir que los mejores poetas no venden más de 200 ejemplares en librerías. Pero esto no sólo ocurre en Francia, es una situación mundial.

–¿Para qué seguir escribiendo entonces?

–Para la mayor parte de nosotros, esta es una realidad inmodificable, al menos por el momento, así que en vez de quedarnos pensando en ella preferimos hacer nuestro trabajo, ofrecemos lecturas y conferencias, publicamos revistas y libros, no podemos hacer más. La existencia de la poesía y del trabajo del poeta es capital para la lengua. La gente no la lee, entre otras cosas porque la poesía es difícil, y la buena poesía es más difícil que la mala. Un poema no es una pera o una manzana, no es un producto natural, es un producto de cultura, y de muy alta cultura. Es muy difícil. Para la gente, leer poesía es muy difícil. Y tal vez esté bien que así sea ●



Con el título "Más allá de la pantalla", el ensayista Alberto Ciria –"Política y cultura popular", "Perón y el justicialismo", "Partidos y poder en la Argentina moderna"– hace un recorrido por la historia del cine argentino articulándola con la del país. **Primer Plano** anticipa un fragmento del título que en estos días publica Ediciones de la Flor.



"Camila", de María Luisa Bemberg.

EL CINE ARGENTINO Y SUS CONTEXTOS HISTORICOS

LA PANTALLA POLITICA

ALBERTO CIRIA

El cine comercial argentino cuenta con una tradición inusualmente larga en relación con muchos países en vías de desarrollo. Los comienzos del período sonoro fueron fijados emblemáticamente en filmes como *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), tempranas manifestaciones del melodrama tanguero –donde brillaría el prolífico director y autor Manuel Romero–, la pasión del fútbol y la del cine, y la aparición de los primeros "astros y estrellas de la pantalla nacional": Libertad Lamarque, Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall, Hugo del Carril.

Estas figuras, procedentes de la canción popular, el teatro, la radio o el circo, se divulgarían por América latina aprovechando el idioma común y los géneros atractivos, proceso que continuó hasta entrados los años cuarenta. Argentina Sono Film (todavía activa en Buenos Aires de modo limitado), Lumiton y otras productoras menores consolidaron un modelo industrial basado en empresarios privados procedentes de la distribución y publicidad de películas, o de la radio, que controlaban varios estudios con sets de filmación y competían entre sí por contratar a las nacientes luminarias. Las influencias de Hollywood –desde los géneros debidamente adaptados a las condiciones locales hasta un módico *star system*– fueron muy importantes en esta etapa.

El régimen peronista (1946-55) y sus políticas industriales proteccionistas, en el cine como en otros campos, inició una etapa distinta. Los subsidios estatales, las cuotas de pantalla, etcétera, favorecieron la manufactura de films intrascendentes (*quickies*) o formulaicos. La propaganda oficial no circuló en general por cauces directos sino por los senderos del "todo tiempo pasado fue peor", en comparación con las realizaciones de la Nueva Argentina; el peronismo apoyó genéricamente a muchos filmes con ideología populista que enfatizaban la conciliación de clases y el mejoramiento económico-social. Este período también marcó el final de la difusión del cine argentino, al cual no fue ajeno el apoyo de Estados Unidos a la industria cinematográfica mexicana que se expandió por América Central y el Caribe.

Después del derrocamiento de Juan Perón en 1955, el *nuevo cine argentino* introdujo cambios en las relaciones entre la producción de films y su público, y en el sistema industrial. Para la década del sesenta, un público de clase media urbana había reemplazado a los alguna vez numerosos espectadores obreros y del interior del país, prefiriendo el "cine de autor" de origen europeo a los géneros tradicionales de la pantalla criolla, que nunca desaparecieron del todo.

Por otra parte, la competencia por créditos y subsidios del Estado se volvió un factor constante de la industria local, que ya había desarrollado un sector sindicalizado abarcando al personal técnico, defensor del cine nacional. Desde esos tiempos, además, los problemas de censura directa e indirecta, y los de autocensura, formaron parte del panorama diario del cine doméstico.

Para la década del setenta, con su dramático vaivén de gobiernos civiles y militares, la calidad y cantidad de largometrajes disminuyeron, salvo efímeras primaveras creativas.

ECONOMIA Y SOCIEDAD: UNA INDUSTRIA EN CRISIS PERMANENTE. El retorno de la democracia constitucional fue paralelo a un cierto resurgimiento del cine argentino, sobre todo en el terreno estético e ideológico. Ese período, 1983-1989, se caracterizó por la gestión abierta de Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía, y un balance posterior realizado por este cineasta permite resumir las principales actividades del organismo a su cargo durante dicho lapso. Por ejemplo, cambios en la legislación vigente que eliminaron la censura de films y todo tipo de reglamentaciones represivas; recuperación de fondos propios destinados al fomento cinematográfico mediante la aplicación de un único impuesto del 10 por ciento sobre el precio de las entradas de cine a fin de financiar ese tipo de actividades sin recurrir al Tesoro de la Nación; vigencia de "plena libertad temática y total pluralismo ideológico"; fomento de "un cine distinto y de características singulares, predominando las obras de autor como sólo esporádicamente había ocurrido antes"; desarrollo de una presencia argentina en festivales internacionales de cine, tanto en films exhibidos como en la integración de jurados; apoyo a la venta internacional de películas argentinas a través de la representación comercial ARGENCINE.

También el INC auspició la enseñanza profesional del cine, brindó cierta colaboración a películas producidas y realizadas en las provincias, implementó inicialmente un régimen de coparticipación entre el Instituto y grupos artísticos que idearon los films, apoyó a los cineclubes y al cine de paso reducido, creó un Departamento de Publicaciones de gran utilidad para especialistas, organizó concursos de guiones cinematográficos, etcétera.

Uno de los logros más importantes de la gestión de Antín al frente del INC, continuado en general por sus sucesores durante la presidencia de Carlos Menem, fue la abolición de la censura cinematográfica practicada por el Ente de Calificación Cinematográfica, tarea encomendada a Jorge Miguel Couselo. Tal cual lo documenta minuciosamente Andrés Avellaneda, entre 1968 y 1984 se censuraron directamente 727 filmes argentinos y extranjeros, y –desde 1974– se organizó sistemáticamente el discurso censorio con códigos muy precisos para el caso del cine, incluyendo la defensa de un "estilo de vida argentino" y la multiplicación de fuentes de prohibiciones. A poco de haber asumido el presidente Raúl Alfonsín, el Congreso aprobó la ley 23.052 aboliendo toda forma de censura oficial y creando un nuevo organismo destinado exclusivamente a calificar laspelículas por edades mínimas del público espectador, la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas.

Como suele ocurrir en países democráticos, esta Comisión Asesora se integra con representantes de diversas organizaciones y especialidades: el INC, del que depende, la Secretaría de Educación del Ministerio de Educación y Justicia, la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, el Culto Israelita, las Confesiones Cristianas no Católicas, licenciados en psicología o títulos equivalentes designados por la Secretaría de Cultura de la Nación y abogados propuestos por el Ministerio del Interior.

La Comisión define la calificación de cada película por el voto de sus integrantes, de acuerdo con las siguientes categorías: Apta para todo público (ATP), Sólo apta para mayores de 13 años (SAM 13), Sólo apta para mayores de 16 años (SAM 16), Sólo apta para mayores de 18 años (SAM 18) y de Exhibición condicionada (EC).

Fuera de problemas suscitados cuando se prohibió transmitir por televisión filmes antes calificados como no aptos para mayores de 18 años, aunque dichas emisiones estaban previstas para horarios nocturnos después de las 22 horas, fuera del llamado "horario de protección al menor", el consenso crítico de la época destacó los enormes progresos alcanzados por el cine nacional en cuanto a la libertad de expresión defendida por las autoridades del INC.

Uno de los aspectos fundamentales en la cuestión del cine argentino como industria viable y no simplemente como un conjunto de películas es el relativamente reducido mercado interno y su achicamiento durante el período en consideración. La disminución progresiva de espectadores afectos al cine nacional se advierte desde por lo menos la década del sesenta y el *nuevo cine argentino*, para la del ochenta era muy común lamentarse por la desaparición de salas de barrio en Capital Federal y cines del interior del país, para convertirse en garajes o supermercados ●

Arriba, "La Patagonia rebelde" y a la izquierda, "No habrá más penas ni olvido", películas de Héctor Olivera.